

文化論集第 47 号
2015 年 9 月

ECRITURE, PEINTURE ET CALLIGRAPHIE II.

Marguerite-Marie Parvulesco

I. Ecriture et calligraphie

La première moitié de cette étude, (Bunkaronshû 46, mars 2015) était centrée sur l'analyse du rapport entre écriture et calligraphie. Elle s'est attachée à montrer que l'usage d'une écriture alphabétique ou idéographique non seulement conditionne la conception de l'écriture, ce qui peut sembler aller de soi, mais influence aussi les rapports que l'écriture entretient avec la peinture. Tant que l'on reste à l'intérieur d'un même système d'écriture, il est néanmoins difficile d'en prendre conscience et surtout d'en mesurer les implications. D'où l'importance et l'intérêt de confronter les définitions de l'écriture et de la peinture dans la tradition lettrée sino-japonaise et dans la tradition occidentale.

La comparaison des termes fondamentaux du vocabulaire de l'écriture montre que les trois termes « *écriture* », « *calligraphie* », « *peinture* », n'ont pas le même champs sémantique et n'entretiennent pas les mêmes rapports dans un système d'écriture alphabétique ou idéographique. Deux conceptions fondamentalement différentes de l'écriture s'opposent, qui ne reposent pas sur les mêmes oppositions ni sur les mêmes équivalences. D'une part, les trois oppositions fondamentales entre écrire et peindre, écrire et copier, lire et traduire, qui structurent la définition occidentale de l'écriture ne se retrouvent pas dans la tradition lettrée sino-japonaise. D'autre part, étant donné que

dans un système idéographique l'écriture ne transcrit pas la prononciation, elle n'est donc pas perçue comme l'équivalent de la parole. Parce qu'il est possible de « lire » en japonais un texte ou un poème écrit en chinois, la frontière entre lecture et traduction est effacée, en même temps que l'équivalence que pose l'écriture alphabétique entre la forme lue et la forme écrite d'un texte. Enfin l'équivalence que pose la définition occidentale de l'écriture entre graphie et composition ne se retrouve pas dans la tradition lettrée sino-japonaise.

Dans le contexte de ces deux définitions différentes de l'écriture, la notion de « *calligraphie* » recouvre ainsi deux réalités si différentes que la calligraphie lettrée sino-japonaise n'a pas d'équivalent dans la tradition occidentale. La première partie de cette étude a montré en quoi la définition sino-japonaise de l'écriture, liée à l'existence de la calligraphie, diffère de la définition occidentale de l'écriture.

La deuxième partie de cette étude va s'attacher à examiner comment et en quoi l'existence de la calligraphie conditionne les rapports que l'écriture entretient avec la peinture, ce qui influence la conception de la peinture en Chine comme au Japon.

La troisième partie de cette étude, qui paraîtra dans le prochain numéro de cette revue, examinera les rapports que l'écriture entretient avec la peinture dans la tradition occidentale, et en quoi les rapports qu'entretiennent l'expression picturale et l'expression poétique diffèrent dans la tradition lettrée sino-japonaise et dans la tradition occidentale.

Les liens entre peinture et écriture ne sont ni plus ni moins importants dans la peinture de lettrée que dans la peinture occidentale, mais ils ne sont pas de même nature, ils se situent pas au même endroit, ils ne se manifestent pas de la même manière, ils ne sont pas perçus de la même façon. Car l'existence de la calligraphie en reliant l'écriture et la peinture influence non seulement le rapport entre l'écriture et la peinture, mais aussi le rapport entre le langage et la peinture.

Le propos de cette étude n'est pas de résumer la peinture chinoise et la

peinture japonaise, ni de comparer en une dizaine de pages une dizaine de siècles de peinture occidentale et de peinture extrême-orientale. Elle se propose de montrer en quoi la définition de l'écriture influence la conception de la peinture. L'analyse du rapport entre l'écriture, le langage et les images permet d'éclairer ce qui oppose deux définitions radicalement différentes de l'écriture et de la peinture, en explicitant leurs caractéristiques réciproques.

II. Calligraphie et peinture

Dans la tradition lettrée sino-japonaise la calligraphie et la peinture, nées d'un même pinceau et d'une même encre, relèvent de la même technique. Le même idéogramme 書 signifie à la fois « *tracer les caractères de l'écriture* » et « *tracer les traits de la peinture* » : écriture et peinture ont une unité commune. Le caractère chinois 畫 (画 dans sa version simplifiée) désigne les traits qui composent un idéogramme et signifie en même temps « *peinture* ». Car ce sont les mêmes traits de pinceau qui composent les caractères de l'écriture et forment les motifs de la peinture. Les feuilles d'arbres ou de bambous, les rides à la surface de l'eau ou la ligne de cime des montagnes se tracent de la même manière que les éléments d'un idéogramme. Cette unité technique de la calligraphie et de la peinture a une double conséquence. Elle permet d'inscrire l'écriture à l'intérieur de la peinture, elle établit entre l'écriture et l'image une unité formelle sans équivalent dans la peinture occidentale.

La parenté entre l'écriture et la peinture, ainsi que la présence du texte à coté de l'image sont les deux caractéristiques de la peinture extrême-orientale les plus souvent soulignées et commentées. Mais, paradoxalement, le rapport entre ce que l'écriture donne à lire et ce que l'image donne à voir est beaucoup moins souvent explicité et analysé. Un regard illettré en abordant la calligraphie comme une image pourrait croire que la frontière entre l'écriture et l'image est effacée. Mais cette continuité visuelle que la calligraphie établit entre l'écriture et les images, en même temps qu'elle relie la poésie et la peinture, souligne aussi une différence essentielle : l'écriture relève du langage alors que les images se situent hors du langage.

L'exemple d'une très célèbre peinture du début du XVe siècle, considérée comme la première *Peinture de lettré* japonaise « *la Coloquinte et le Poisson Chat* », permettra d'éclairer la nature du rapport qu'entretiennent l'écriture et l'image.

« *La Coloquinte et le Poisson Chat* »

Cette peinture, (figure 1, page 61) réalisée à la demande du Shogun Ashikaga Yoshimochi (1386-1428) par le moine zen Josetsu 如拙 (*dates de naissance et de mort imprécises*) illustre un *koan* zen « *Comment attraper un poisson chat avec une coloquinte* ». Elle accompagne une longue suite de poèmes écrits en chinois par trente et un moines japonais. Un *koan* est une phrase souvent obscure, souvent interrogative, qui propose un sujet de méditation. Il ne s'agit ni d'un jeu de lettres ni d'un genre littéraire, même si les *koan* ont des accents poétiques ou surréalistes. Il s'agit d'un exercice spirituel du bouddhisme zen, dont le but est d'inciter à prendre conscience de l'illusion du monde.

Que l'on sache déchiffrer ou non les poèmes écrits en chinois classique, le contraste entre l'écriture et l'image est frappant. Le contraste entre la difficulté de lecture des poèmes, occupant la moitié supérieure du rouleau, et la facilité d'approche de la peinture, occupant la moitié inférieure du rouleau, souligne que la compréhension de l'écriture et celle de l'image ne relèvent pas du même registre, ne se situent pas sur le même plan. La compréhension de l'image est intuitive et immédiate, car elle relève pas du langage. Il est inutile de lire le chinois pour être sensible à l'humour de la représentation du personnage et au charme du paysage. Les caractéristiques picturales n'ont pas besoin d'être expliquées pour être appréciées : elles ne demandent pas de connaissances linguistiques particulières, elles demandent une sensibilité aux images. En revanche les poèmes ne sont accessibles que par une démarche intellectuelle exigeant la connaissance du chinois classique.

Face à l'évidence de la représentation picturale, la longue suite des poèmes montre, par la pluralité même des réponses à une seule question, la

vanité du discours et les limites du langage. Les *koan* n'attendent pas de réponse et surtout pas une réponse juste et unique qui serait orthodoxe. Ils incitent indirectement à modifier la perception, à dépasser les limites du langage, pour atteindre un niveau de conscience plus élevé. Cette méfiance envers le langage et la rationalité, caractéristique du bouddhisme zen, se trouvait déjà dans le taoïsme et cette attitude a profondément marqué la poésie et la peinture, en Chine comme au Japon. Ce courant de pensée a encouragé une poétique qui cultive l'expression indirecte, pour évoquer et non pas décrire, pour faire entendre sans expliciter, s'efforçant d'éclairer une réalité qui échappe au discours rationnel de la prose.

Cette conception de l'écriture poétique, apparaît très tôt dans la littérature chinoise, elle est illustrée notamment par le très célèbre poème, 飲中 « Ivresse » de Tao Yuan (To Sen en japonais dates)

結蘆在人境

而無車馬喧 *J'ai bâti une maison au toit de chaume dans un village, loin*
 問君何能爾 *du vacarme des voitures et des chevaux. Tu te demandes*
 心遠地自偏 *pourquoi ? Dès que l'on s'éloigne du monde les lieux deviennent*
 采菊東籬下 *propices. Je cueille des chrysanthèmes à l'est au pied de la barrière,*
 悠然見南山 *dans sa majestueuse sérénité je regarde la Montagne du Sud.*
 山氣日夕佳 *Brume de la montagne que le couchant magnifie, envol d'oiseaux*
 飛鳥相與還 *qui s'appellent pour rentrer. C'est là que se trouve la vraie raison.*
 此中有真意 *Dès que je veux l'expliquer, j'oublie de parler.*
 欲辨已忘言

L'idéal poétique que présente ce poème a profondément marqué la poésie chinoise et japonaise. Le poème s'achève sur un vers de cinq mots « *désirer / expliquer / cela / oublier / parole* » qui soulignent les limites du langage en même temps qu'ils proposent une définition de la poésie.

Le chinois classique ne marque pas de différence morphologique entre les verbes et les substantifs (*parler* ou *parole*), ne conjugue pas les verbes (*oublier la parole* ou *j'oublie la parole, la parole s'oublie*). N'utilisant pas d'arti-

cles, il ne distingue ni le genre ni le nombre et attribue au même mot un sens concret ou sens abstrait (*le langage, des mots, la parole*). Ce qui laisse de nombreuses possibilités d'interprétations et rend possible de grandes variations dans la traduction. (pour l'analyse détaillée de ce poème se reporter à « *Traduire les kanshi II, Bunka ronshû, mars 2013, page 31*). Ce dernier vers signifie à la fois et c'est ce qui fait son intérêt :

- que le poète oublie les mots (le langage) lorsqu'il veut expliquer son choix de vie,
- que la parole disparaît naturellement dès que l'on désire expliquer ce choix de vie
- que pour expliquer ce choix de vie il faut commencer par oublier le langage

Ce poème en s'achevant sur les deux mots « *oubli / parole* » laisse ainsi entendre que le plus important ne se trouve pas dans ce que décrivent les mots du poème, mais dans ce que le poème suggère, dans le non-dit. La vérité poétique se trouve dans l'écho que réveille la lecture du dernier mot du poème: la poésie commence là où s'arrête la parole. L'expression poétique transcende les limites du langage et c'est ce qui la relie à la peinture dans la mesure où les images, elles, justement ne relèvent pas du langage. C'est parce que les images commencent là où s'arrête l'écriture et qu'elles ne relèvent pas du langage que la peinture continue et complète la poésie.

La peinture commence là où s'arrête la poésie

Cette définition paradoxale d'une écriture poétique qui aspire à transcender le langage se retrouve dans de nombreux « poèmes célèbres » admirés de tous les lettrés chinois et japonais. Entre autres exemples, un poème de Libai (*LiHaku en japonais, 701-762*) reprend la question de Tao Yuan et lui apporte une réponse identique,

問余何意棲碧山
笑而不答心自閑
桃花流水窅然去

別在天地非人間

Tu me demandes pourquoi j'ai choisi de vivre dans les vertes montagnes ? je souris sans répondre, libre, sans entraves les fleurs de pêchers au fil de l'eau s'en vont il est un ailleurs entre ciel et terre, loin des hommes.

Le poète ne répond pas à la question, il propose une image. Les deux derniers vers ne présentent pas une explication mais un paysage qui pourrait être celui d'une peinture. Dans la mesure où la compréhension des images est intuitive et non pas intellectuelle, elles se situent en dehors du discours et c'est en cela même qu'elles peuvent laisser entendre ce que les paroles ne suffisent pas à exprimer.

Cette conception de l'écriture poétique encourage naturellement le rapprochement de la peinture et de la poésie mais en même temps elle conditionne une définition de la peinture qui situe les images en dehors du langage. La calligraphie, en reliant la peinture et l'écriture, permet de juxtaposer deux modes d'expression qui ne sont pas de même nature, car ils n'ont pas le même rapport au langage. L'écriture et les images ne se répètent pas, elles ne s'opposent pas, elles se complètent. Le *koan* n'est pas seulement illustré par une série de poèmes et par une peinture, il est illustré aussi par le contraste entre l'écriture et l'image.

Illustrer l'impossible

Illustrer la question « *Comment attraper un poisson chat avec une coloquinte* » soulève le problème de la représentation de la réalité en soulignant les limites à la fois du langage et des images. Il est aussi vain de vouloir saisir la réalité par l'écriture ou la peinture que d'essayer d'attraper un poisson chat avec une coloquinte. Et c'est pourtant cette entreprise vouée à l'échec qui explique l'existence de cette oeuvre, puisque c'est la raison d'être de la peinture et de la littérature.

L'expression picturale comme l'expression poétique sont toutes deux

impuissantes à saisir la réalité dans son intégralité, mais l'écriture incite à voir par de là l'apparence des images, la peinture permet de dépasser la compréhension intellectuelle du langage. Ce courant de pensée s'oppose doublement à la définition occidentale de la peinture. Par sa conscience des limites de la représentation, la *Peinture de lettré* s'éloigne de la peinture occidentale qui, recherchant la fidélité de la ressemblance, s'est attachée à reproduire l'apparence des choses. Par sa conscience des limites du langage, elle s'oppose à la tradition occidentale qui attribue aux images une valeur symbolique ou allégorique et conçoit les images comme une forme de langage. (cf. , « *Ecriture images et langage dans la peinture vénitienne et la peinture de lettré japonaise*, *Bunka ronshû* 41-42, mars 2013, p.59).

Du point de vue de l'histoire de l'art occidental, qui attache une grande importance à l'iconographie, il est difficile de concevoir une définition de la peinture qui situe les images non seulement en dehors de tout discours, mais de plus en dehors du langage. Ainsi, à fin de montrer que la peinture japonaise est à la hauteur de la peinture occidentale, la tentation est forte d'adopter le point de vue d'une définition occidentale de la peinture et de chercher le message que les images peuvent transmettre, la peinture japonaise devant présenter un discours pour être reconnue.

Dans un ouvrage dont le titre « *L'homme de la Renaissance au Japon* », indique sans ambiguïté une volonté de rapprocher la peinture japonaise de la peinture occidentale, Hanada Kiyoteru (1909 ~ 1974) commente « *La Colombine et le Poisson Chat* » en introduisant une longue histoire dans la peinture. Pour établir une analogie entre la peinture japonaise et la peinture italienne, la première condition est de montrer que la peinture japonaise, comme le fait la peinture italienne, représente une histoire et constitue un « *langage pictural* »; la présence du langage dans la peinture prouvant sa valeur et son universalité.

Dans les croyances populaires japonaises, le poisson chat est lié aux tremblements de terre. Un gigantesque poisson chat dormirait sous le Japon, causant des tremblements de terre lorsqu'il se réveille et se retourne. A par-

tir de cette image populaire du poisson chat, Hanada Kiyoteru développe une interprétation très personnelle de cette peinture:

Les années Ōei ont connu de fréquents tremblements de terre, c'est pourquoi il me semble que la peinture de Josetsu réalisée dans les années vingt de l'époque Ōei « Le Poisson Chat et la Coloquinte » constitue clairement une satire de l'inutilité des efforts humains pour se protéger des tremblements de terre..... ce n'est peut être pas sans forcer un peu l'explication.....mais l'interprétation suivante est possible. Cet homme, qui était fondamentalement individualiste, dès qu'un tremblement de terre arrivait, prenant une gourde de saké, allait aussitôt se réfugier dans le bosquet de bambous qui se trouve dans la partie gauche de la peinture. Tout en inclinant la gourde de saké qu'il avait emportée avec lui, alors qu'il attendait que les répliques se calment, brusquement il vit un grand poisson chat, les moustaches bien droites, qui semblait danser et sauter et nageait dans l'eau courante sur sa gauche. Alors, gardant sa gourde à la main, il se leva sans réfléchir, se rendit sur la rive de l'autre côté d'une eau courante qui laissait apparaître des rochers et, avec la coloquinte qu'il tenait à la main, il s'efforça de maîtriser le grand poisson chat..... n'a-t-il pas voulu ainsi, à ce qu'il me semble, de ses propres mains supprimer radicalement la cause des tremblements de terre ?

Ce texte est cité par Terao Arata, (« *Hyōnenzu* » 1995 *Heibonsha*, p103) comme exemple d'une interprétation moderne de cette peinture célèbre pour la variété des commentaires qu'elle a suscités. Hanada Kiyoteru mélange la description de la peinture, la signification qu'il attribue à l'image du poisson chat et une narration anecdotique introduisant une longue histoire dans la peinture. Imaginer une histoire autour du personnage représenté, même avec des précautions oratoires, est une démarche très différente d'une analyse iconographique. Une analyse iconographique interprète le symbolisme des images pour expliciter l'épisode de l'Histoire Sainte dont témoigne la peinture. Il s'agit d'une "lecture" des images, elle se doit d'être fidèle au langage des

images et se défend de rien imaginer, surtout pas la personnalité des personnes représentées.

Aborder ainsi une peinture japonaise comme si, à la manière de la peinture occidentale de la Renaissance, les images constituaient un langage racontant une histoire, ne fait que mieux souligner la distance qui sépare la peinture japonaise de la conception occidentale de la peinture. Ce commentaire d'un essayiste apprécié pour sa connaissance de la Renaissance et l'originalité de ses analyses, démontre qu'appliquer les critères de la peinture occidentale à la peinture japonaise en abordant les images comme s'il s'agissait d'un langage, mène au contre-sens.

L'étrange précision sur le caractère du personnage représenté qui serait « *fondamentalement individualiste* », de toute évidence ne relève pas de l'analyse picturale. Elle paraît même arbitraire et injustifiée d'après les critères d'une analyse iconographique occidentale. Dans ce commentaire subjectif l'auteur semble parler de lui même en décrivant le personnage, ses sentiments et son comportement. Il décrit également le paysage comme s'il se promenait lui-même dans la peinture. Dans le contexte de l'après guerre les intellectuels japonais valorisaient « *l'individualisme* », perçu comme une caractéristique occidentale et associé à l'originalité. Bien que motivée par le désir de rapprocher la peinture japonaise de la peinture occidentale cette approche subjective, qui consiste à « entrer dans la peinture » en s'imaginant être à la place du personnage, se situe dans la tradition des lettrés chinois ou japonais qui en lisant un poème se mettaient à la place du poète et s'imaginaient jouer du luth au clair de lune ou regarder les fleurs de pêcheurs emportées au fil de l'eau.

En réalité la peinture de Joetsu ne se situe pas davantage dans le registre de la narration anecdotique que dans celui de la description réaliste. Il ne s'agit pas non plus d'une illustration explicative. Si l'on regarde la position des mains de l'homme sur la coloquinte (figure 2), on constate qu'il est aussi strictement impossible de tenir une gourde de cette manière, les deux mains posées *sur la gourde*, que d'y faire entrer un poisson. Un aveuglement certain

est nécessaire pour ne pas tenir compte de la présence de l'écriture calligraphiée au dessus de l'image, signifiant qu'il s'agit d'interpréter un *koan zen* qui par définition remet en question la rationalité du langage.

Jôetsu n'illustre pas la réponse au Koan, mais incite à réfléchir à ce que peut signifier cette question, à ce que peuvent représenter les images de la coloquinte et du poisson chat, laissant ainsi l'oeuvre ouverte sur de nombreuses interprétations qui reflèteront le regard porté sur le monde. Une formation psychanalytique incitera évidemment à reconnaître une représentation du masculin et du féminin. Une approche philosophique comprendra comme une image de la condition humaine la vanité des efforts de cet homme dans une entreprise qu'il sait impossible.

La connaissance du bouddhisme incitera à voir que l'homme ne porte pas une gourde mais qu'il l'essaye de la retenir, comme si elle allait s'envoler, ou comme si elle flottait sur l'eau. Yoshizawa Katsuhiko, rappelle que le bouddhisme compare les mouvements du coeur, difficiles à maîtriser, difficile à saisir et de plus instables, à une coloquinte qui flotte sur l'eau ou une coloquinte dans l'eau. (*Les mystères de « La coloquinte et le poisson chat », relecture d'un trésor national p.199» wedge2012* 芳澤勝弘, 「瓢箪鮎」の謎、国宝再読,, ウエッジ.) Dans une interprétation bouddhiste, la position des mains du personnage ne signifierait pas donc pas qu'il est impossible d'attraper un poisson chat avec une coloquinte et qu'il est de plus impossible de tenir une gourde de cette façon, mais que cette coloquinte est une image des passions que l'homme doit s'efforcer de maîtriser.

Cette peinture d'inspiration zen est une peinture religieuse, elle est conservée dans un temple zen à Kyôto, le *Myôshinji*. Pourtant, non seulement elle ne raconte pas une histoire à la manière des peintures de la Renaissance qui représentent un épisode de l'Histoire Sainte, mais de plus au lieu de présenter une vérité absolue et objective, elle illustre une question en laissant possibles diverses interprétations qui correspondent à différents niveaux de conscience, à différentes approches de la réalité. On mesure la distance qui la sépare de la peinture religieuse occidentale qui, elle, donnant à lire à travers

les images une vérité théologique, ignore le doute et proclame une vérité unique, absolue.

La possibilité de juxtaposer l'écriture et les images, a permis d'élaborer un mode d'expression qui, loin d'établir une équivalence entre le langage et les images en mettant des mots sur les images, s'est au contraire efforcé de libérer les images du langage, invitant à une perception de la peinture qui ne passe pas par le langage, poursuivant sous l'influence du bouddhisme Zen un idéal d'expression qui transcende la parole.

Images en dehors du langage

Ce courant de peinture qui tend à libérer autant que possible les images de l'emprise du langage a produit les plus grands chefs d'oeuvres de la peinture chinoise et japonaise. Pour ne citer que deux exemples, il suffit de regarder le lavis à l'encre de chine du moine chinois du XIII^e siècle Mu Qi 牧谿 (Mokkei en japonais) « *Six plaquemines* », (figure 4). page 64 ou le paysage du moine japonais du XVI^e siècle Sesson (雪村) figure 5, page 65) pour voir que la peinture chinoise et la peinture japonaise échappent au langage.

La puissance de ces peintures vient de ce qu'elles se situent en dehors de tout discours. Il serait de toute évidence stupide de se demander combien ont coûté ces kaki ou qui va les manger. La question de savoir si le paysage de Sesson est chinois ou japonais n'aurait aucun sens.

La peinture de Mu Qi, qui se trouve dans le temple Ryōkōin à Kyoto, fait partie du *patrimoine culturel important* du Japon, même s'il s'agit de l'oeuvre d'un peintre chinois. L'étonnante présence de cette peinture vient de ce qu'elle permet d'avoir l'intuition d'un état de conscience autre, celui de l'éveil. Il s'agit d'une peinture religieuse car imprégnée de l'esprit du bouddhisme zen, mais elle ne représente ni un thème religieux, ni un motif à connotations religieuses. Les kaki ne sont pas un symbole, ils ne représentent pas une idée, une vertu, un idéal. Ils se situent en dehors de tout contexte géographique ou temporel. Et c'est en cela même, par ce que cette image se situe en dehors de tout discours, en dehors de la parole, en dehors du langage, qu'il s'agit

d'une peinture religieuse. C'est ce qui fait sa force et son importance. L'image de ces six *kaki* refuse de transmettre le moindre message, mais invite à une méditation silencieuse. Elle montre que l'expression « *langage pictural* » est antynomique dans le contexte de cette définition de la peinture.

De même le paysage du moine japonais Sesson Shukei (p.65) est d'une grande puissance évocatrice, mais ne se laisse pas définir en terme de « réalisme » ou d'« abstraction ». Il n'est ni anecdotique, ni symbolique, ni allégorique, ni figuratif, ni naïf. Il n'est pas non plus simplement décoratif. Il procède d'une approche de l'image intuitive et non pas intellectuelle. L'image ne se laisse enfermer dans aucun discours, elle rend l'explication inutile.

La *peinture de lettré* a poussé à ses extrêmes limites cette définition de l'écriture poétique et de l'expression picturale, élaborant une forme d'expression qui associe l'écriture et la peinture, mais qui ne correspond ni aux catégories de l'histoire de l'art occidental, ni aux critères de la littérature occidentale.

Les quatre éléments de la *Peinture de lettré*

La *Peinture de lettré* apparue en Chine au XII^e siècle, à l'époque des Song du Sud, pour cette raison est également appelée *Peinture du Sud*. Elle est devenue au Japon l'une des principales écoles de peinture entre le XVII^e et le XIX^e siècle. A l'origine la *Peinture de lettré*, par réaction contre le formalisme des peintres professionnels des Song du Nord, s'est définie comme une peinture « d'amateurs », poètes ou calligraphes qui cultivaient la liberté d'esprit et la liberté d'expression, en associant poésie et peinture. Ce courant de peinture reste méconnu malgré son importance. Qu'il relève à la fois de la peinture et de la poésie en fait à la fois l'intérêt et la difficulté.

L'opposition binaire texte/image, liée à une conception occidentale de l'écriture et de la peinture, n'est pas adaptée à l'analyse de la *Peinture de lettré*. Car les catégories qui structurent la peinture de lettrées ne correspondent pas aux catégories de l'histoire de l'art occidental. La *Peinture de lettré* conjugue quatre éléments, poésie, calligraphie, peinture, sceaux.

La *Peinture de lettré* d'abord distingue « *poésie* » et « *calligraphie* » alors que la formulation française, qui perçoit comme équivalent « *écriture* » et « *calligraphie* », regroupe calligraphie et poésie sous la notion de « *texte* ». La première partie de cette étude a déjà souligné la différence entre ces deux définitions de l'écriture. Dans l'acception occidentale le verbe « *écrire* » désigne à la fois la création littéraire et l'acte de tracer des lettres, l'écriture étant à la fois le processus et le résultat de la composition poétique. Ces deux aspects de l'écriture que la définition occidentale tend à confondre, composition et graphie, dans la *Peinture de lettré* non seulement sont différenciés, mais sont de plus perçus comme indépendants.

En revanche l'opposition entre « *écrire* » et « *copier* », pourtant fondamentale dans la conception occidentale de l'expression picturale et poétique, dans le contexte de la peinture de lettré n'est plus pertinente. A la différence de la définition française de la calligraphie « *art de bien tracer les lettres* », la calligraphie en Chine et au Japon ne consiste pas simplement à « copier » élégamment un poème, mais constitue une interprétation graphique, visuelle, d'un poème, de même que la lecture d'un poème peut donner lieu à une interprétation chantée et musicale. Le calligraphe comme le chanteur s'expriment par leur interprétation d'un poème. A l'époque Tang les poèmes étaient chantés, un genre poétique représentatif de la poésie Song consiste en poèmes composés sur un air de musique, ci 詞. Au Japon, à l'époque d'Edo, les poèmes chinois étaient chantés en japonais avec un accompagnement musical de *koto* ou *shakuhachi* et cette forme d'interprétation musicale japonaise de la poésie chinoise, *shigin*, existe encore.

Même si le rôle de la peinture semble facile à cerner car elle a un équivalent dans la tradition occidentale, il est néanmoins difficile de saisir la signification et de mesurer la portée de la *Peinture de Lettrés* sans comprendre les rapports qu'elle entretient avec la poésie, avec la calligraphie et avec les sceaux,

L'importance du quatrième élément, les sceaux, est le plus difficile à imaginer car les sceaux lettrés constituent un mode d'expression sans aucun

équivalent, ni dans la peinture ni dans la poésie occidentale. La fonction des sceaux ne se limite pas à indiquer le nom de l'auteur. De même que la calligraphie ils ont une double dimension: picturale par leur graphisme qui introduit une image supplémentaire à l'intérieur du tableau, et littéraire car ils introduisent une référence littéraire dans la peinture.

Si l'on aborde la *Peinture de Lettré* du point de vue d'une opposition texte/image, trois éléments "poésie", "calligraphie" "sceaux" relèvent du texte, mais un seul élément, "la peinture", relève de l'image. La proportion est modifiée. De plus, lorsque la peinture est abordée du point de vue de l'histoire de l'art, la primauté étant donnée aux images, les trois éléments qui se rattachent au « *texte* » seront mis au second plan.

Pour les lettrés chinois et japonais la poésie, la calligraphie, la peinture et les sceaux constituaient quatre modes d'expression également indispensables. Quelle que soit la qualité de la peinture, isoler la peinture sans apprécier l'inscription calligraphique, sans comprendre le poème, sans prêter attention aux sceaux, réduit de trois quart la valeur et l'intérêt de l'oeuvre. Ce qui pourrait se comparer à apprécier le chant lyrique d'un opéra, mais sans écouter la musique de l'orchestre, sans comprendre les paroles du livret ni connaître l'intrigue, sans regarder les décors ni les costumes, mais en accordant une attention exclusive à la voix du chanteur.

Analyser la *Peinture de Lettré* à partir d'un rapport texte/image soulève un autre problème. Si la poésie relève du texte et la peinture des images, la calligraphie et les sceaux relèvent *à la fois* du texte *et* de l'image. Les catégories ne correspondent pas. De plus un rapport d'opposition binaire entre deux éléments est beaucoup plus simple que les relations faisant intervenir quatre éléments. Or la peinture de lettré est constituée par l'association de quatre modes d'expression distincts qui se complètent, s'opposent et se répondent.

Un lettré peut bien sûr avoir à la fois composé le poème, exécuté la peinture, écrit la calligraphie et gravé les sceaux. Mais il est fréquent que le peintre « copie » en le calligraphiant le poème d'un autre poète et qu'il n'ait pas gravé lui même le sceau qu'il utilise, ou encore que le calligraphe et le

peintre soient deux artistes différents. La notion d'œuvre et d'auteur est ainsi beaucoup plus floue que dans la conception occidentale de l'écriture et de la peinture.

Mais si l'on introduit une distinction entre « *écriture* » et « *langage* », faisant ainsi intervenir trois éléments, il devient possible dès lors de rendre compte des rapports qu'entretiennent la poésie et la peinture à la fois dans la peinture de lettré et dans la peinture occidentale. L'analyse du rapport entre « *écriture* », « *langage* » et « *image* », permet d'éviter de fausser la compréhension par de trompeuses analogies et rend possible la comparaison entre les définitions occidentale et sino-japonaise de l'écriture et de la peinture en éclairant leurs caractéristiques réciproques.

L'exemple de trois peintures et calligraphies de Ike no Taiga 池の大雅 (1723-1776) permettra d'éclairer les rapports qu'entretiennent la peinture, la poésie, la calligraphie et les sceaux dans la *Peinture de lettré*.

Il s'agit d'un album qui sous le titre « *Claire Sonorité de la montagne de l'Est* » 東山清音 présente huit peintures accompagnées des calligraphies de huit poèmes chinois. Les calligraphies, les peintures et les sceaux sont l'œuvre de Ike no Taiga.

L'image et le titre de la peinture

Si l'on regarde les trois peintures de Taiga, (page 65, 66 et 67) il est facile de voir que l'unité formelle de la peinture et de la calligraphie permet d'associer l'écriture et l'image et qu'elles ont une égale importance. Il n'est pas nécessaire de déchiffrer l'écriture pour apprécier l'élégance des idéogrammes, le mouvement du pinceau, la nuance de l'encre, l'équilibre de la composition associant écriture et image. Mais le regard illettré, qui aborde la calligraphie comme une peinture abstraite, perçoit les caractères chinois comme étant « *imaginés* » à cause de leur analogie avec le tracé des images et la calligraphie perd sa dimension d'écriture pour devenir une image exotique.

La lecture de l'écriture, parce qu'elle influence l'interprétation de la peinture, modifie la perception de l'image. Lire les quatres caractères chinois 平沙

落雁 « *banc / (de) sable / se posent / oies sauvages* » (figure 5), incite à reconnaître dans l'image les rives d'un fleuve. Lire les quatre caractères 洞庭秋月 (Dô / *tei (nom d'un lac chinois) / d'automne/ lune* » (figure 6) invite à interpréter les lignes horizontales comme la représentation de l'eau d'un lac. Lire les quatre caractères 江天暮雪 « *fleuve / ciel / crépuscule / neige* » (figure 7), amène à percevoir la peinture comme une représentation de paysage enneigé.

D'autre part, lors que la signification des idéogrammes est comprise il apparaît que la forme des caractères chinois ne reflète pas leur signification, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer quand on ne sait pas les lire. Le caractère dont la forme cursive pourrait évoquer celle d'une oie sauvage 沙 signifie « *sable* » et à l'inverse la forme cursive du caractère 雁 qui signifie 落 « *oie sauvage* » ne ressemble pas au dessin d'un oiseau. Le caractère chinois dont la graphie cursive très déformée ressemble à l'aspect des herbes ou des roseaux signifie « *se poser* ». Les caractères chinois ne sont pas des petits dessins, même si le tracé de l'écriture est proche de celui des motifs de la peinture, il ne s'agit pas d'une écriture « *imagée* » dans le sens où le tracé des idéogrammes ressemblerait à leur signification.

Il ne s'agit pas non plus de cacher une lettre dans le paysage à la manière des jeux de lettre des images d'épinal. L'écriture ne se cache pas dans les motifs de la peinture; la présence des idéogrammes a la même importance que celle des images. L'écriture s'affiche au milieu du paysage. Si bien que la lecture des deux idéogrammes 秋月 « *automne / lune* » placés au milieu de la peinture fait oublier que la lune n'est pas représentée. Mais le tracé des deux caractères 秋月 qui désignent la *pleine lune* d'automne, n'est pas une image de la pleine lune.

C'est justement par ce que l'écriture indique la présence de la « *lune d'automne* », qu'il devient inutile de la représenter par l'image. Il n'a pas de redondance entre la peinture et la calligraphie, mais au contraire, un décalage systématique entre ce que le titre donne à lire et ce que les images donnent à voir.

Alors que la calligraphie indique que les oies sauvages se posent sur la

plage de sable d'un fleuve, la peinture présente l'image d'herbes ou de roseaux. Alors que la calligraphie précise qu'il s'agit d'un paysage de pleine lune sur un lac, la peinture présente l'image d'un personnage jouant de la flûte. Et lorsque l'écriture explique qu'il s'agit d'un fleuve au crépuscule sous la neige, la peinture présente l'image extrêmement stylisée de montagnes. L'écriture n'est donc pas une légende explicative et les images ne sont pas une simple illustration de l'écriture. Mais ce décalage entre ce que l'écriture donne à lire et ce que montre la peinture n'apparaît évidemment qu'à condition de lire la calligraphie.

L'écriture calligraphique est très éloignée du lettrisme et des calligrammes, elle n'est pas de même nature. Ce n'est pas l'écriture qui ressemble à l'image, ou qui forme une image avec des lettres, mais c'est au contraire l'image qui se rapproche de l'écriture, dans un mouvement qui la porte vers l'abstraction. Cette tendance à l'abstraction est particulièrement marquée dans l'illustration de « *sur le fleuve et dans le ciel, neige au crépuscule* » où l'image est réduite à cinq traits de pinceau.

La présence de l'écriture laisse aux images la liberté de n'être ni ressemblantes ni descriptives. Elle leur permet de ne pas être narratives et ainsi de s'éloigner du langage. Et en même temps, cette stylisation extrême des images confère une grande importance à l'écriture, qui indique ce que la peinture représente et comment l'aborder.

La signification du titre de la peinture

Il ne suffit pas de déchiffrer les quatre idéogrammes pour saisir la signification du titre et comprendre son rapport avec la peinture. Les titres indiquent que ces peintures se rattachent au thème des « *Huit paysages de Xiaoxiang* » 瀟湘 八景、(qui se lisent *Shôshô* en japonais), ce qui introduit une référence à la poésie chinoise. Cet album illustre une série de « huit paysages » qui associent un motif pictural et un site célèbre de la région des deux fleuves Xiao et Xiang, constituant des lieux communs à la poésie et à la peinture très prisés des lettrés chinois et japonais :

平沙落雁 *Sur un banc de sable se posent les oies sauvages*
 遠浦帰帆 *Au loin dans la baie voiles sur le retour*
 山市晴嵐 *Dans une ville de montagne éclaircie après l'averse*
 漁村夕照 *Dans un village de pêcheurs soleil couchant*
 洞庭秋月 *Sur le lac Dongting (Dôtei) pleine lune d'automne*
 瀟湘夜雨 *Sur Xiaoxiang (Shôshô) pluie dans la nuit*
 煙寺晚鐘 *Temple dans la brume et cloche du soir*
 江天暮雪 *Sur le fleuve et dans le ciel au crépuscule il neige*

Dans l'imaginaire collectif des lettrés japonais ces paysages chinois ont une place importante, mais leur réalité géographique est effacée. Ils sont devenus des archétypes, intemporels et universels, expression d'un idéal esthétique qui représentait un espace de liberté.

Les peintures de toute évidence n'essayaient pas de décrire des paysages chinois, que Taiga n'avait jamais vus et qu'il ne cherche pas à imaginer. Elles ne représentent même pas un lac ou un fleuve. Mais elles montrent la signification qu'avaient les « *paysages de Xiaoxiang* » aux yeux des lettrés japonais de l'époque d'Edo, de même que la peinture de Joetsu ne répond pas à la question « *Comment attraper un poisson chat avec une coloquinte* », mais invite à réfléchir à ce que peut signifier cette question.

Le choix d'illustrer « *la lune d'automne sur le lac* » par un joueur de flûte n'est pas arbitraire, car de nombreux poèmes célèbres associent l'image de la pleine lune et le thème d'un air de flûte s'élevant dans la nuit. L'interprétation picturale introduit une référence littéraire. Rapprocher l'interprétation que fait Taiga du paysage « *Lune d'automne sur le lac Doutei* » du poème de Takano Rantei (1704-1757), « *Une barque voguant sur le fleuve Sansa par une nuit de lune* » 月夜三又江泛舟 permettra de comprendre pourquoi l'image d'un joueur de flûte est associée à la pleine lune d'automne et ce que représentait pour les lettrés de l'époque la référence aux paysages de la poésie chinoise.

明月新懸万里流
 欲向碧天吹玉笛
 浮雲一片落偏舟

*À Sansa se divise le vaste fleuve qui en automne
 quand la pleine lune réapparaît sur dix mille lieues s'écoule.
 Je voudrais, tourné vers un ciel de saphir, jouer d'une flûte de jade
 et qu'un nuage à la dérive sur ma barque se pose.*

Ce poème est un *kanshi*, poème écrit en chinois mais lu en japonais. Il évoque une sortie en barque par une nuit de pleine lune sur la Sumida, principale rivière de l'actuel Tokyo. *Sansa*, est la lecture sinisée de Mitsumata, toponyme désignant l'endroit où la rivière Imado se jette dans la Sumida, non loin de l'actuel parc de la Sumida. Se promener sur la Sumida au moment de la pleine lune d'automne étant une distraction particulièrement appréciée des citadins d'Edo, la rivière était couverte d'embarcations de toutes tailles dont les passagers faisaient la fête bruyamment. Takano Rantei était aveugle, mais cela ne suffit pas à expliquer pourquoi il évoque un fleuve encombré de bateaux, et qui de plus coule au milieu d'une grande ville en bord de mer, comme s'il s'agissait d'un fleuve chinois coulant pendant dix mille lieues dans une immensité déserte.

Ce poème ne décrit pas la réalité, il évoque un état d'esprit à partir de références littéraires. Evoquer des paysages japonais comme s'il s'agissait de paysages chinois, en superposant à la « description » des paysages japonais la référence aux paysages de la poésie chinoise, permettait de s'évader de la réalité. Ce poème est entièrement composé de références à la poésie chinoise, le premier vers, par exemple, est calqué sur un vers célèbre de Libai 天門中斷楚江開 *“les Portes du Ciel coupées par le fleuve So s'ouvrent...”*, mais il est difficile de se rendre compte à travers la traduction française de la symétrie de l'écriture chinoise des deux vers. (cf, *l'analyse détaillée de ce poème dans écriture lecture et poésie, lettrés japonais du XVIIe au XIXe siècle, Publica-*

tions orientalistes de France, 1991 p.101)

L'expression « *flûte de jade* » est fréquente dans la poésie chinoise. Le plus souvent elle désigne simplement le chant de la flûte dont la sonorité évoque la pureté du jade. Mais la flûte de jade est aussi une flûte magique. Le poète Bai Juyi (Haku Kyoï) décrit longuement cette flûte de jade dans la « *Promenade au Temple du Véritable Eveil* » 遊悟真寺詩, relatant une promenade la nuit de la pleine lune d'automne de l'année 815. Il explique que cette flûte de jade :

可以降靈仙 *fait descendre les enchanteurs*

是時秋方中 *quand l'automne est en sa plénitude*

D'autre part, cette expression est parfois employée pour désigner la poésie. Le domaine du merveilleux chinois où les nuages répondent à l'appel d'une flûte de jade est aussi celui de la poésie qui permet de s'évader d'un quotidien prosaïque.

La lecture du poème que Taiga a choisi de calligraphier pour accompagner son illustration du « *lac Dôtei sous la lune d'automne* » éclaire, mais de façon indirecte, ce qui relie l'image du joueur de flûte au thème de la lune d'automne sur le lac.

Lire les poèmes qui accompagnent la peinture

La lecture des poèmes renforce le décalage entre les images et l'écriture. Taiga associe à son interprétation du paysage « *Sur le lac Dôtei lune d'automne* » le poème suivant, d'un lettré chinois de la dynastie Ming 鮑恂, Bao Xun (Hô Jun) :

烟湿空林翠靄飄

渚花汀草共蕭々

仙家應在雲深處

祇許人間至石橋

Un brouillard imprègne le bois vide, vert émeraude

*Les fleurs au bord de l'eau, les herbes sur la rive, sont d'une même tristesse.
La demeure de l'ermite devrait se trouver au plus profond des nuages
Mais il est permis aux hommes d'aller seulement jusqu'au Pont de pierre*

Le paysage du poème ne correspond pas à celui de la peinture qui ne montre ni bois, ni brouillard, ni fleurs, ni herbes, ni pont de pierre. Ils semblent même n'avoir aucun point commun. Ce décalage entre l'expression picturale et poétique est caractéristique de l'esthétique des lettrés japonais de l'époque d'Edo. Ce jeu de miroir entre la poésie et la peinture, en introduisant des références poétiques dans la peinture permet de dépasser l'apparence des images, et en introduisant des références picturales dans poésie, permet de dépasser les limites du langage.

Le *Pont de Pierre* mentionné dans le derniers vers du poème marquait la frontière entre le monde des humains et celui des immortels. Si on se rappelle que la « *flûte de jade* » permet de faire descendre parmi les hommes les immortels taoïstes au moment de la pleine lune d'automne, on comprend alors pourquoi ce dernier vers relie le poème à la peinture. Comme « *il est permis aux hommes d'aller seulement jusqu'au Pont de pierres* » ils ne peuvent donc pas se rendre dans le monde des immortels, au milieu des nuages. Mais il est possible de jouer d'une flûte de jade au moment de la pleine lune d'automne pour faire descendre les immortels dans le monde des hommes.

Le personnage sur la barque peut évoquer un immortel jouant de la flûte sur un nuage, comme il peut figurer un poète qui se rêve immortel sur un nuage, ou qui rêve que les nuages répondent à son appel comme Takano Rantei sur la Sumida. Ce personnage peut encore représenter la figure du poète qui fait surgir d'une « *flûte de jade* » tout un paysage, paysage rêvé, paysage idéal. La barque où se tient le personnage n'est pas dessinée. Elle est suggérée par les mêmes traits ondulés que ceux qui représentent le chant de la flûte et les reflets de la lune sur l'eau, comme si la barque elle-même était évoquée par le chant de la flûte

De même que la lecture du titre modifie la perception des images, la lec-

ture des poèmes modifie l'approche de la peinture. Si l'on s'arrête à la lecture du titre, les peintures seront abordées comme des représentations japonaises des paysages chinois de *Xiaoxiang*. Mais la lecture des poèmes invite à ne pas s'arrêter à une lecture au premier degré, pour aborder cette série de peintures comme un manifeste poétique qui propose une réflexion sur la nature de la peinture et de la poésie.

Le poème que Taiga a choisi de calligraphier pour accompagner la peinture des « *Oies sauvage se posent sur le banc de sable* » introduit une réflexion sur le rapport entre la peinture et la poésie. Il s'agit d'un poème de Dang Huaiying 党懷英 (To Kaiei en japonais), calligraphe chinois du XII^e siècle.

江邨清曉皆畫本
畫裡更傳詩語工
漁父自醒還自醉
不知身在畫圖中

*Village au bord de l'eau, pureté de l'aurore, sont à l'origine de la peinture
Et sont transmis dans la peinture par l'art des mots du poème.
Le vieux pêcheur qui se dégrise puis à nouveau s'énivre
Ne sait pas qu'il se trouve dans une peinture.*

Le poème décrit une peinture, mais qui ne correspond pas à celle de Taiga. Le poème n'est pas une légende qui expliquerait ce que montre la peinture mais indique au contraire ce que ne montre pas la peinture, invitant à ne pas s'arrêter à l'apparence des choses.

Une interprétation littérale est possible. Le pêcheur pourrait tout simplement être caché dans les roseaux de la peinture, ce qui expliquerait pourquoi on ne le voit pas. La poésie révèle alors ce qui est caché dans la peinture, comme l'explique le deuxième vers du poème : « *la peinture transmet par l'art (ou l'artifice) des mots du poème* ». Dans une interprétation au premier degré, le dernier vers signifie simplement que le pêcheur est trop occupé à boire

pour se rendre compte que le paysage est aussi beau qu'une peinture.

Mais il est possible lire de façon plus subtile le dernier vers : « *le pêcheur ignore lui-même qu'il existe dans la peinture* ». De même celui qui regarde la peinture de Taiga, lui, ignorera la présence de ce pêcheur tant qu'il n'aura pas lu le poème. Le pêcheur existe dans la peinture comme le papillon dans le rêve de Tchuangtse. Le décalage entre ce que montrent les images et ce que dit l'écriture introduit une réflexion sur le rapport entre la peinture et la poésie. L'écriture modifie ainsi la perception des images.

La lecture du poème n'apporte pas une explication, n'introduit pas une anecdote divertissante ou didactique, mais elle modifie la portée de la peinture, elle lui apporte une autre dimension. La perspective de la peinture est constituée par la référence poétique que l'écriture introduit.

Le paysage de « *Neige au crépuscule sur le fleuve et le ciel* » est associé au poème suivant du peintre Dong Qishang 董其昌 (Tōkishō; 1555-1636)

曉角寒聲散柳堤
千林雪色垂枝低
行人不至耶鄴道
一種煙霜也自迷

*A l'aurore le son froid d'une flûte s'envole sur les saules de la digue
Les mille arbres du bois sous la couleur de la neige ploient très bas
leurs branches
Les voyageurs n'atteindront pas la route de Jatan
Une brume de gelée blanche est venue se perdre*

Le poème et la peinture présentent cette fois un point commun, il peut s'agir de deux paysages de neige. Mais alors que le titre de la peinture précise « *neige dans le crépuscule* », le premier mot du poème est « *Aurore* ». Taiga évite soigneusement de représenter les saules pleureurs sur la digue, ou un joueur de flûte comme dans l'illustration du « *lac Dôtei sous la lune d'automne* ». Le contraste n'est pas seulement celui du poème qui mentionne

les saules pleureurs sur la digue et de la peinture qui ne montre que la silhouette de montagnes. C'est aussi celui de l'écriture du poème chinois, explicative et descriptive, et des images de la peinture japonaise, si peu figuratives qu'elles deviennent presque abstraites.

Le poème, écrit par un peintre, introduit dans l'écriture des notations picturales. Le deuxième vers « *les arbres ploient sous la couleur de la neige* », mérite d'être souligné car il relie l'expression picturale et l'expression poétique. Mais la peinture répond à cette écriture poétique imagée par une étonnante absence d'images.

Comme si la brume gelée qui « *est venue se perdre sur le paysage* » avait effacé les images, le paysage n'est pas représenté par la peinture. De même que nous ignorons l'existence « *du pêcheur qui se dégrise et s'ennivre à nouveau* » tant que nous n'avons pas lu le poème, nous ignorons la présence des saules pleureurs sur la digue tant que nous n'avons pas lu le poème. Une fois de plus, le décalage entre ce que l'écriture donne à lire et ce que les images donnent à voir introduit une réflexion sur le rapport entre la poésie et la peinture, entre l'écriture et les images.

La peinture de Taiga répond au dernier vers du poème où « *la brume glacée se perd dans le paysage* » en esquissant un paysage si évasif qu'il ne montre rien. Cette peinture qui oublie les images fait écho au vers de Tao Yuan : « *Dès que je veux l'expliquer, j'oublie de parler* ». De même que les mots s'oublient lorsque le poète veut « *expliquer la véritable raison* », les images s'effacent lorsque le peintre veut illustrer « *la véritable raison* ». Aucune coloquinte n'a jamais pu retenir un poisson chat.

Cette peinture est la dernière de l'album. De façon symétrique au poème de Tao Yuan s'achevant sur une invitation à dépasser les limites du langage, l'interprétation de Taiga du thème des « *Huit Paysages de Shôsho* » s'achève sur une invitation à ne pas s'arrêter à l'apparence des choses.

Calligraphie et lecture des poèmes qui accompagnent la peinture

L'interprétation calligraphique a une double dimension. Par son gra-

phisme elle répond aux images de la peinture, en tant qu'écriture elle interprète un poème. Ce qui relève du graphisme est le plus facile à saisir, car c'est le domaine de l'image. Même si pour l'apprécier un minimum d'habitude de l'écriture chinoise est préférable, il n'est pas nécessaire de déchiffrer l'écriture ni de comprendre les poèmes pour être sensible aux qualités graphiques de ces calligraphies.

Ike no Taiga a choisi de calligraphier chacun des huit poèmes qui accompagnent un paysage de *Shôsho* dans un style différent. Le titre « *sur un banc de sable se posent les oies sauvages* » (p.65) est calligraphié dans un style cursif, dit « écriture d'herbes folles ». La ressemblance avec les herbes sur la rive du fleuve dessinées sur la peinture est encore plus frappante lorsque l'on ne sait pas lire le chinois. Cette graphie est difficile à déchiffrer, car elle s'éloigne de la graphie courante. Mais le poème est calligraphié dans un style régulier soulignant son aspect explicatif: il présente une réflexion sur la nature de la peinture et son rapport avec la poésie.

Le poème qui accompagne « *le lac Dotei sous la lune d'automne* » (p.66), est calligraphié dans un style régulier qui s'apparente à un phrasé bien articulé. Le poème qui accompagne le paysage « *dans le ciel et sur le fleuve Neige au crépuscule* » (p.67) est calligraphié dans un style « archaisant », inspiré de l'écriture sigillaire. L'écriture s'éloigne de la graphie courante mais reste facile à déchiffrer.

La calligraphie indique une interprétation du poème à travers la façon dont elle dispose les mots du poème. Ces poèmes sont des quatrains réguliers de sept mots, mais disposés de telle sorte que la césure soit effacée. La calligraphie désarticule les vers chinois en regroupant les idéogrammes pour modifier le sens du poème. Taiga dispose de la façon suivante, en allant de gauche à droite et de bas en haut, les mots du quatrain qui accompagne la peinture « *sur un banc de sable se posent les oies sauvages* » (p.65), :

fleuve / village / pureté

aurora / entièrement

peinture / origine / peinture (deux graphies différentes du même mot

peinture)
dans / de plus
transmettre / poèmes / mots
art (artifice) / pêcheur
père (vieux) / de lui-même
dégrisé
encore / de lui-même
ivresse / ignorer / lui
se trouver / peinture
peinture / centre

Cette disposition modifie les deux premiers vers :

« *Pureté du matin, village au bord de l'eau, sont entièrement à l'origine de la peinture et la peinture les transmet par l'art des mots du poème* » car Taiga, en détachant sur la troisième ligne à partir de la droite les trois mots 畫/本/画 « *peinture / origine / peinture* », donne à lire un deuxième vers caché à l'intérieur du poème d'origine : « *Une peinture est à l'origine de la peinture* », ou bien « *une image est à l'origine des images* ». Le mot « *art (artifice)* » étant déplacé à la ligne suivante, « l'artifice » du langage est mis de côté, comme si le paysage était « naturellement » transmis par les mots du poème. Le dernier caractère 中 (*dans, au centre*) est déformé pour donner plus d'importance aux deux derniers mots du poème « *dans l'image* ». Ainsi la calligraphie « *copie* » un poème, mais avec une telle liberté d'interprétation qu'elle devient une ré-écriture. Les vers réguliers du poème d'origine sont transformés en vers libres.

La calligraphie du poème qui accompagne le paysage du « *lac Dôtei sous la lune d'automne* » modifie de la façon suivante la disposition des mots du poème :

brouillard bois vide (sans feuilles)
vert émeraude
s'étendre fleurs
herbes ensemble

triste ermite maison
doit se trouver
au plus profond des nuages seulement
permettre hommes
homme aller Pont de pierre (toponyme)

Le caractère chinois qui signifie « *triste, tristement* » est séparé des herbes et des fleurs qu'il qualifie dans le poème d'origine, mais il est rapproché du mot « *ermite* ». Ce caractère 蕭 est doublement mis en valeur, par sa taille et par sa position au milieu de la calligraphie. Or ce caractère est très proche de celui qui correspond au nom de Fleuve Xiao 瀟 (Shô), qui a donné son nom aux « huit paysages Xiaoxiang(Shôsho). D'autre part, la disposition des quatre derniers caractères sur les deux lignes les plus à gauche, souligne qu'« *il est permis aux humain d'atteindre le Pont de pierre* ». La négation « *ne...que, seulement* » est écrite en plus petit et se fait oublier sur la ligne précédente.

Taiga a choisi d'associer à son interprétation des « *Huit paysages de Shôsho* » des calligraphies de poèmes dont les auteurs, peintres ou calligraphes chinois, ne sont pas très connus, ce qui témoigne de la familiarité des lettrés chinois avec la poésie chinoise. Ces poèmes auraient probablement été oubliés s'ils n'avaient pas accompagné les peintures de Taiga. La liberté d'interprétation de la calligraphie répond à la liberté d'esprit avec laquelle sont illustrés les paysages de Shôsho et laisse au lecteur une égale liberté d'interprétation des images et de l'écriture. Les modifications apportées au poème par la calligraphie expliquent pourquoi les lettrés chinois et japonais distinguent la poésie et la calligraphie comme deux modes d'expression distincts.

Les mots du poèmes sont disposés de telle sorte que la signification du poème soit modifiée. Le lecteur doit parcourir plusieurs fois du regard le poème pour trouver l'emplacement de la césure et reconstituer le sens d'origine. Or ces poèmes écrits en chinois étaient pourtant lus en japonais, dans une forme de lecture qui s'apparente à la traduction. Le chinois et le japonais sont deux langues très différentes réunis par l'usage d'une même écriture

idéographique. Par définition, une écriture idéographique n'indiquant pas la prononciation mais la signification des mots, il devient possible de « lire » en japonais un poème écrit en chinois, mais cette « lecture » ne modifie pas seulement la prononciation, elle modifie aussi l'ordre des mots. Ce qui renforce considérablement la complexité de la lecture. La lecture japonaise de la poésie chinoise est une sorte de promenade capricieuse dans l'écriture chinoise pour reconstituer le sens du poème.

Le lecteur japonais aborde la calligraphie de Taiga comme un lecteur français peut aborder « *Jamais un coup de dé n'abolira le hasard* ». Bien qu'il s'agisse de deux formes d'écritures poétiques qui appartiennent à deux contextes différents, relèvent de deux définitions différentes de l'écriture et se sont mutuellement ignorées, dans les deux cas nous sommes devant une écriture qui propose des phrases éclatées, où la distribution des mots sur la page, leur taille, leur épaisseur, leur forme influencent la perception de l'écriture et contribuent à la signification du poème. Dans les deux cas encore, plusieurs parcours de lecture sont possibles, ce qui offre une grande liberté d'interprétation et confère une grande profondeur au poème. L'écriture de Mallarmé semble très proche dans son esprit de la calligraphie de Taiga et permet de se faire une idée de ce que pouvait représenter pour les lettrés japonais la lecture de la calligraphie. Si les lecteurs français ont pu être déconcertés par l'écriture atypique du poème de Mallarmé, l'effort et l'intérêt que représente cette lecture n'aurait pas dépayté les lettrés japonais habitués à la lecture-traduction de la poésie chinoise, au parcours à travers le texte et à la pluralité d'interprétations qu'elle implique.

Néanmoins, deux différences essentielles doivent être soulignées entre la calligraphie de Taiga et la typographie de Mallarmé. D'une part, par la technique d'écriture qui fait la qualité esthétique du tracé des idéogrammes et les relie à la peinture, la calligraphie a une dimension picturale que n'a pas la typographie. D'autre part la calligraphie est dissociée de la composition poétique, alors que la composition typographique de « *Jamais un coup de dé...* » est un élément essentiel du poème de Mallarmé. C'est même le plus impor-

tant, il ne serait pas envisageable de la modifier. De même qu'il n'aurait pas été envisageable que Mallarmé « copie » un sonnet de Ronsard ou de Baudelaire en désstructurant l'écriture par la disposition typographique pour attribuer un nouveau sens au poème, ce que fait Taiga avec les poèmes de lettrés chinois.

Les sceaux et la présence du peintre dans le paysage

Les sceaux sont une forme de signature, puisqu'ils indiquent le nom de l'auteur, mais ils sont aussi bien davantage qu'une signature. De même que la calligraphie ils ont une double dimension, picturale et littéraire. D'une part, par leur graphisme ils se rattachent à la peinture. Les taches vermillon des sceaux équilibrent la composition de la peinture, répondent à l'encre de chine du tracé de la calligraphie et introduisent une image supplémentaire à l'intérieur de la peinture. D'autre part, l'écriture sigillaire introduit une citation dans la peinture. Mais l'oeuil, ayant tendance à ne pas enregistrer ce dont la signification lui échappe, oublie la présence des sceaux lorsqu'il ignore leur fonction. Pourtant à partir du moment où l'on prend conscience de la fonction et de la signification des sceaux, ils ne sont plus invisibles et le regard porté sur la peinture est modifié. (Sur l'esthétique des sceaux lettrés cf « *Sceaux, signatures et noms de lettrés*. *Bunka ronshû* 23, septembre 2003)

En même temps que le nom de l'auteur, les sceaux présentent une image du poète et un idéal esthétique. Le même sceau se retrouve dans chacun des paysages de Taiga. Dans la peinture qui illustre « *Sur le banc de sable se posent les oies sauvages* » (p.65) il se trouve au milieu de la peinture, juste sous le caractère 雁 « *Oie sauvage* » dont la graphie cursive est très déformée. Dans la peinture qui illustre le « *Lac Dôtei sous la lune d'automne* » (p.66) il se trouve à droite du premier caractère. Dans la peinture qui illustre « *Sur le fleuve et dans le ciel, neige au crépuscule* » (p.67), il se trouve sur la droite, entre les silhouettes esquissées des deux montagnes.

Ce sceau, qui se lit « *Zenshin sôma kôkyukô* », dans une graphie moderne se transcrit 前身相馬方九皋 et signifie « *(dans) une vie antérieure (j'étais) le*

connaisseur de chevaux Hô Kyūkô ». Cette « signature » fait référence à un personnage légendaire, célèbre pour son exceptionnelle connaissance des chevaux. Il décelait infaiblement les qualités et les défauts cachés des chevaux, mais sa connaissance des chevaux allant à l'essentiel, il ne faisait pas attention à la couleur de la robe d'un cheval et ne pouvait pas dire s'il s'agissait d'une jument ou d'un étalon. De même, le regard du poète va à l'essentiel et ne s'arrête pas aux apparences, à la différence de l'homme vulgaire.

Or ce sceau, présente une « erreur ». L'amateur de chevaux s'appelait « *Kyû Hôkô* », mais Taiga en gravant ce sceau a interverti deux caractères « *Hô Kyūkô* ». Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette irrégularité était préméditée mais malgré, ou plutôt à cause de cette « erreur », ce sceau est l'un des plus souvent utilisé par Taiga. Cette indifférence revendiquée au détail peu significatif, dans l'esprit de l'amateur de chevaux, est caractéristique d'une approche qui ne s'intéresse pas à ce qui est quantifié et mesurable, date de naissance et lieu de naissance de l'amateur de chevaux, emplacement et superficie du lac Chinois Dong Ting, et en général tout ce qui fait le sérieux d'une approche scientifique. Cette erreur assumée témoigne aussi de l'indépendance d'esprit des lettrés japonais vis-à-vis des modèles chinois. Ainsi le sceau en introduisant une référence littéraire ou poétique dans la peinture, indique dans quel état d'esprit l'oeuvre a été réalisée et comment l'aborder. Taiga nous incite à ne pas nous arrêter aux apparences.

Dans le paysage d'herbes folles où se posent les oies sauvages, deux autres sceaux sont posés sous le premier 霞 « *brume du couchant* » 樵 « *bûcheron* ». Les sceaux indiquent la présence du peintre sous la forme d'une image littéraire : les bûcherons sont fréquents dans la poésie chinoise au moment où se lève la brume du soir. Ces deux mêmes sceaux se retrouvent aussi sur la gauche de l'inscription « *lac Dôtei sous la lune d'automne* » et dans le paysage de montagnes enneigées, ils se trouvent sous la calligraphie cursive très déformée du caractère 写 qui signifie « copié » et qui suit la signature calligraphiée 九霞樵者, « bûcheron dans les brumes du couchant ».

Les calligraphies sont signées par deux sceaux. Le premier, situé au

début de la calligraphie, en haut à gauche, associe quatre caractères 池 無 名 印 « Etang / sans (négarion) / nom / sceau ». Ce qui signifie donc « *Sceau de l'étang sans nom* », mais aussi, parce que le caractère 池 qui signifie *étang* » et se lit « *Ike* » est celui de son nom de famille, ce sceau signifie « *sceau de Ike l'anonyme* », ou encore « *sceau de Ike l'inconnu* ». Taiga signe donc avec humour en disant qu'il n'a pas de nom.

Le deuxième sceau qui se trouve à la fin de la calligraphie, à l'extrémité gauche, 遵生 se lit (*shunsei*) et signifie « *suivre sa nature* » ou « *suivre la nature, le naturel* ».

Parce que la calligraphie et les sceaux introduisent l'écriture dans les images, ils influencent le rapport que les images entretiennent avec le langage. Ecrire les mots « *lune d'automne* » au milieu du paysage permet sans représenter la pleine lune, qu'elle soit néanmoins présente dans la peinture. Citer le nom du lac chinois « *Dôtei* », introduit une référence à la peinture et à la poésie chinoise, Ce qui modifie la perspective des images. Le sceau de « *l'amateur de chevaux* » ponctue la peinture en signalant qu'il ne faut pas s'arrêter à l'apparence des images ni lire le poème au sens littéral, mais voir que l'écriture et les images se répondent et se complètent.

Il aurait été facile d'illustrer littéralement les poèmes par l'image d'oies sauvages qui se posent sur un banc de sable au milieu d'un fleuve, par l'image d'un pêcheur buvant près d'un village, par des saules pleureurs dont les branches ployent sous la neige. Ce sont des thèmes fréquents dans la peinture japonaise. Mais la *Peinture de lettré* est l'exact contraire des éditions modernes bien intentionnées et didactiques qui dans une optique historique et scientifique associent le poème chinois et une photographie du lac Dong ting.

C'est justement parce que la peinture ne montre pas ce que décrit le poème qu'elle signifie que les images commencent là où s'arrête la parole, et qu'elle nous incite à dépasser les limites du langage, à suivre l'injonction de « *l'amateur de chevaux* », à ne pas nous arrêter aux apparences des choses pour aller à l'essentiel.

La calligraphie, en libérant les mots du poème, nous révèle un vers qui

était cachés à l'intérieur du poème. Le poème en apportant à la peinture une autre dimension, nous invite à voir derrière l'élégance du tracé des images la perspective de la poésie chinoise. La peinture nous amène à ne pas lire le poème au premier degré en recherchant une illustration anecdotique, mais à comprendre le poème comme une réflexion sur la nature de la représentation et le rapport entre l'écriture, l'image et le langage. Les sceaux enfin en inscrivant dans le paysage la présence du peintre, faisant référence à « *l'amateur de chevaux* », nous encouragent pour saisir l'essentiel à ne pas nous arrêter à la surface de l'écriture ni des images.

Ainsi l'enchevêtrement de quatre modes d'expression différents, qui se répondent, s'opposent et se complètent, constitue une oeuvre qui est à la fois une peinture, l'interprétation d'un poème et un traité d'esthétique.

Calligraphie et abstraction des images

La tendance à l'abstraction de la peinture chinoise et japonaise apparaît très tôt et c'est l'une de leurs caractéristiques les plus fascinantes. Même s'il n'est pas nécessaire de déchiffrer la calligraphie pour être sensible à la qualité de « paysages » aussi peu figuratifs que celui de Sesson (figure 3, page 63) ou celui du crépuscule enneigé de Taiga (figure 6, page 66), cette tendance à l'abstraction est néanmoins liée à la calligraphie et à la définition de l'écriture qu'elle implique.

La calligraphie, appréciée à la fois pour les qualités picturales de son graphisme et en tant qu'interprétation d'un poème, constitue une forme d'expression que l'on pourrait qualifier d'« *écriture picturale* » qui s'oppose de façon symétriquement inversée au « *langage pictural* » de la peinture occidentale. Cette « écriture picturale » de la calligraphie a encouragé l'apparition d'un courant de peinture à l'opposé de la tradition occidentale qui recherche la ressemblance des images et où les images étant utilisées comme des mots, la peinture est investie par le langage.

La proximité technique de la peinture et de l'écriture a influencé la peinture dans le sens de l'abstraction pour deux raisons différentes. D'une part la

calligraphie permet d'introduire l'écriture dans la peinture, si bien que la présence de l'écriture a incité les images à s'éloigner du langage. Elles n'ont plus besoin d'être explicatives ni descriptives, puisqu'elles sont associées à l'écriture, qui elle est explicative. D'autre part, la proximité de la calligraphie invite les images à se rapprocher du tracé de l'écriture. Par exemple, dans le paysage de Sesson, la silhouette du personnage en barque sur la gauche ressemble à la signature calligraphiée à gauche en haut de la peinture. L'image en se rapprochant du tracé de l'écriture, se simplifie, s'épure, se rapproche de l'abstraction.

Une conscience aigüe des limites du langage et des limites de la représentation a encouragé cette tendance à l'abstraction. De nombreuses peintures japonaises de l'époque d'Edo montrent une troublante proximité avec la peinture abstraite. Bien qu'elles se situent dans un contexte différent, et qu'elles n'aient pas été exécutées dans le même esprit, la familiarité avec les courants de peinture du XXe siècle permet de les apprécier. Entre autres exemples il est possible de citer une peinture de Uragami Gyokudo 浦上玉堂 « 1745-1820 », peintre, musicien et poète, qui a écrit dans un poème « *Jamais un poème n'expliquera un air de koto* ». Cette peinture (figure 8, page 68) représente d'étranges cimes qui pourraient être des pinceaux. La reproduction en noir et blanc malheureusement ne permet pas de voir la subtilité des couleurs qui contribuent à l'équilibre de la composition, mais laisse voir que cette peinture est d'une étonnante modernité, au point de sembler anachronique.

La calligraphie, dans la moitié supérieure de la peinture, explique dans quelles circonstances Gyokudo a réalisé cette peinture. L'élégance de la graphie fait oublier que le texte est simplement informatif, mais la présence explicative de l'écriture laisse aux images la liberté de n'être ni ressemblantes, ni même figuratives. Elles peuvent se situer hors du langage, hors du discours, devenir abstraites. Cette tendance à l'abstraction, aujourd'hui valorisée, ne pouvait pas être comprise à la fin du XIXe siècle, au moment de la découverte de l'art japonais et du Japonisme.

Fenollosa (1853-1908) qui à la fin du XIX^e siècle a contribué à diffuser la peinture occidentale au Japon et à faire connaître l'art japonais en occident, ne pouvait pas comprendre la *Peinture de lettré*. Il ne pouvait ni imaginer la nature de l'interprétation calligraphique, ni concevoir que les poèmes chinois soient lus en japonais. Il était par conséquent dans l'incapacité de comprendre le rapport entre l'écriture et la peinture qui caractérise la *peinture de lettré*. Sans lire l'inscription, il ne pouvait pas savoir que l'écriture n'est pas une légende, mais au contraire qu'elle s'éloigne de l'image. De plus il lui aurait été difficile d'admettre une définition de la peinture se situant en dehors de la parole. Dans le contexte de la peinture de la fin du XIX^e siècle, il était trop tôt pour apprécier la tendance à l'abstraction de la peinture de lettré.

A la fin du XIX^e siècle, modernité était synonyme d'occidentalisation et l'adoption des critères et des catégories de la littérature et de la peinture occidentale fut considérée comme un progrès. Fenollosa jugeait que la présence de l'écriture dans les images était la preuve de l'insuffisance des images, car si l'image du joueur de flûte est suffisamment bien rendue par la peinture, il est inutile d'écrire qu'il s'agit d'un joueur de flûte. Il a pour cette raison encouragé l'apparition d'une « véritable peinture japonaise » qui devait se libérer à la fois de la présence de l'écriture et de l'influence de la peinture chinoise. Ce qui veut dire, d'une part adopter l'opposition écriture/peinture qui conditionne la définition occidentale de la peinture. D'autre part, reconnaître comme « étrangère » la poésie chinoise en adoptant l'opposition lecture/traduction qui structure la définition occidentale de l'écriture.

Le résultat de l'adoption de la définition occidentale de l'écriture et de la peinture est l'apparition d'un courant de peinture appelé « *Nihonga* », c'est à dire « *Peinture japonaise* ». L'écriture est exclue de la peinture et les images sont débarrassées de toute interférence avec la poésie. Les thèmes sont « purement » japonais, ils ne sont plus une « imitation » de la peinture chinoise. La représentation devient beaucoup plus narrative et descriptive, l'habileté du peintre se mesurant à la ressemblance des images et à la richesse des couleurs. Faire entrer la peinture japonaise dans les catégories

occidentales, tout en cultivant son exotisme, la rendait plus accessible et compréhensible au regard occidental. Ce qui dans le contexte de l'époque Meiji, avait aussi une dimension politique et nationaliste. Mais il est difficile de s'empêcher de penser que cette évolution de la peinture japonaise souligne la relativité des notions de « modernité » et de « progrès » en peinture.

C'est parce que la peinture et la poésie des lettrés de l'époque d'Edo ne correspondent ni aux catégories de l'histoire de l'art, ni aux critères de l'histoire de la littérature occidentale, que les *kanshi* comme la *Peinture de lettré* restent méconnus. Et pourtant c'est justement ce qui fait leur intérêt. La *peinture de lettré* japonaise nous propose une réflexion qui reste d'une étonnante actualité et dont l'intérêt n'est pas l'exotisme mais l'universalité. En nous obligeant à remettre en question certaines des catégories qui nous semblaient les mieux établies, elle renouvelle la réflexion sur la nature de la représentation picturale et de l'expression poétique, sur le rapport entre les images, l'écriture et le langage.

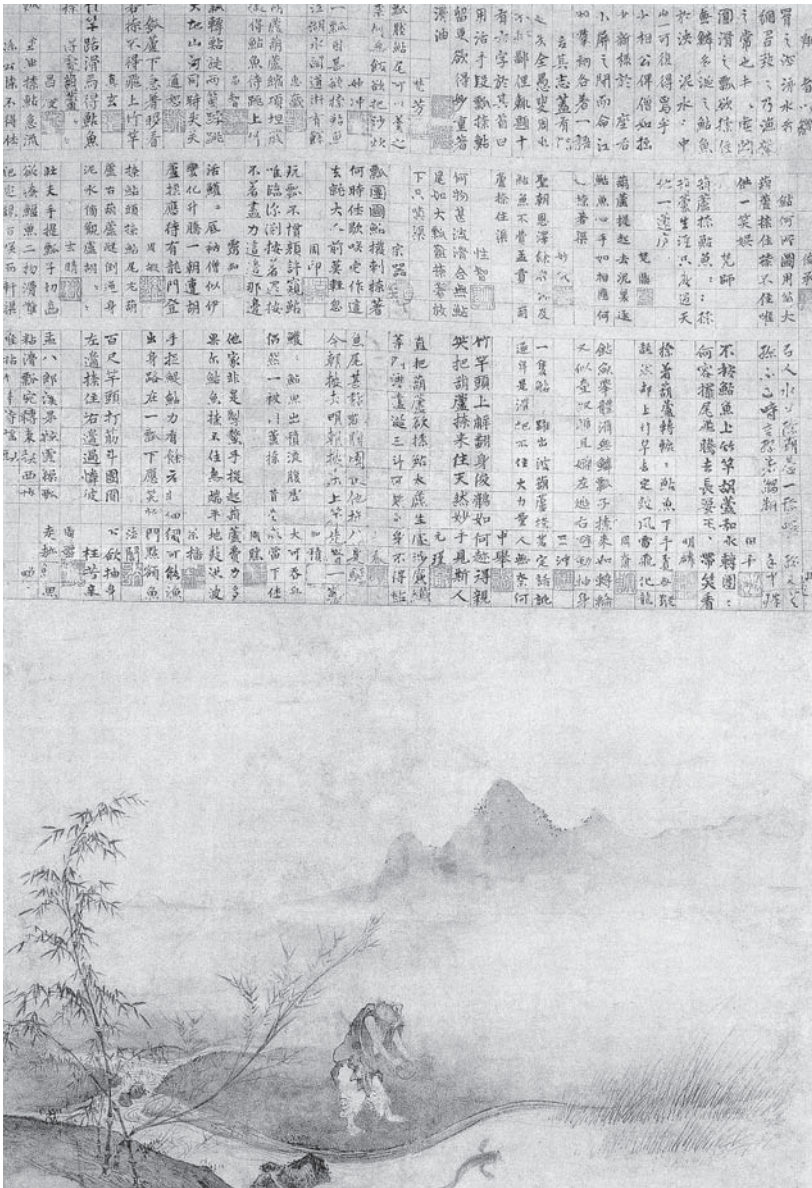


Figure 1



Figure 2

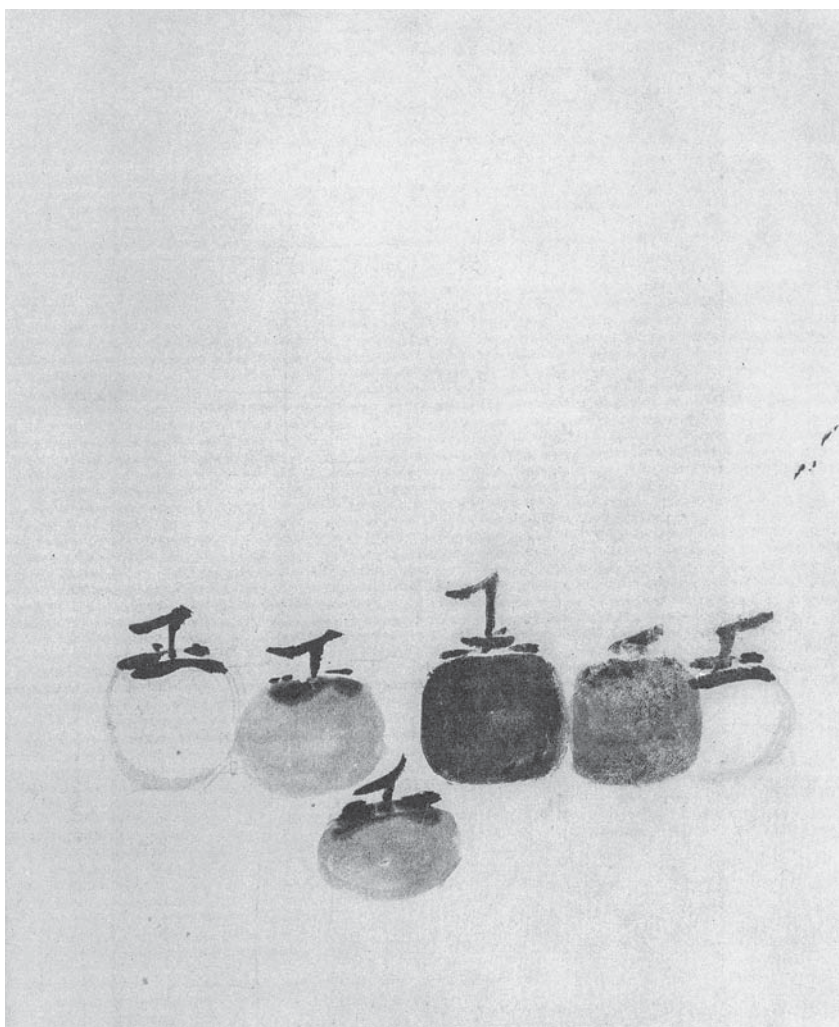


Figure 3



Figure 4

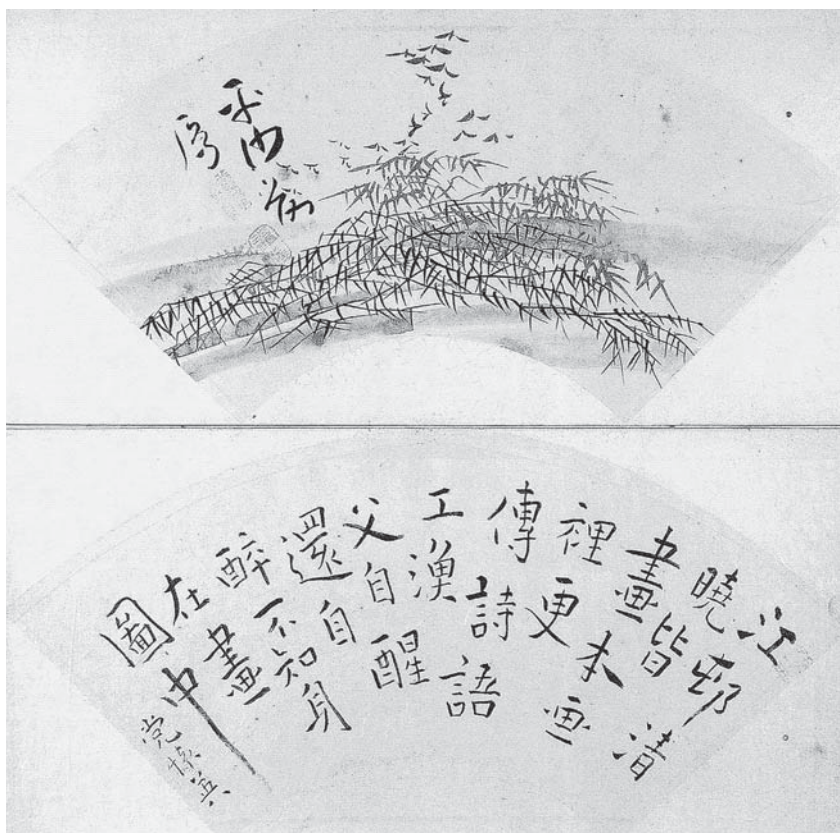


Figure 5

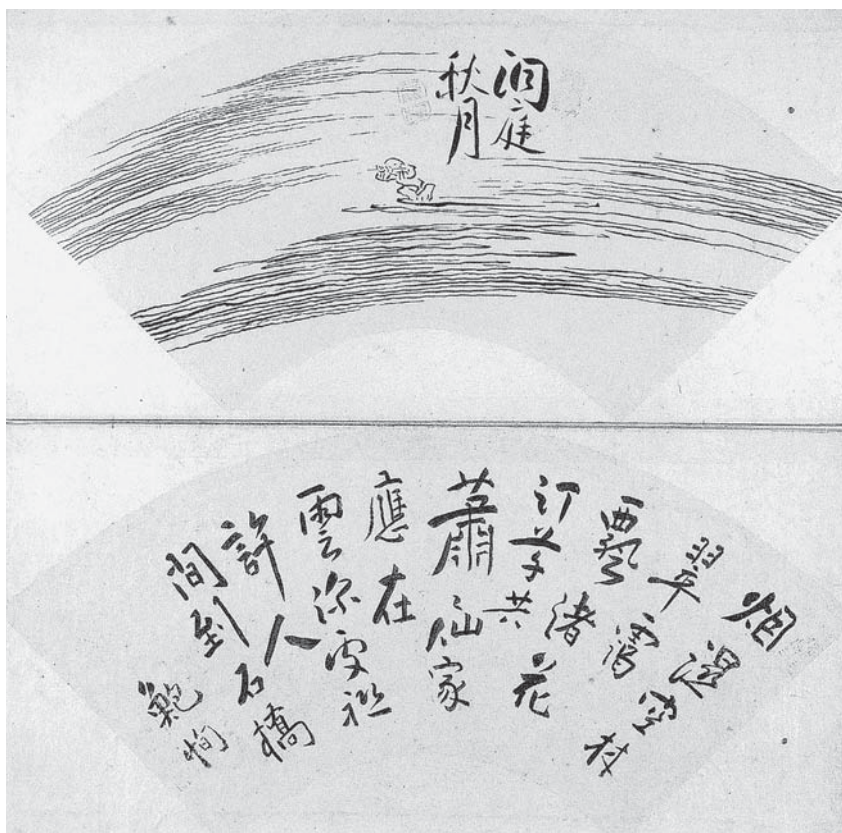


Figure 6

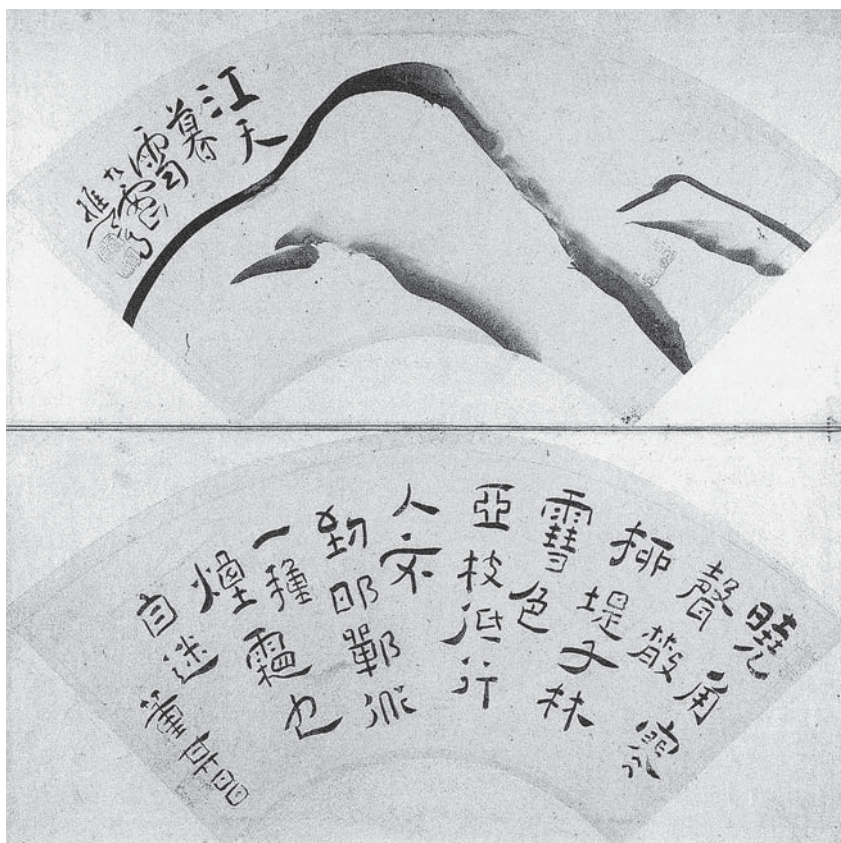


Figure 7

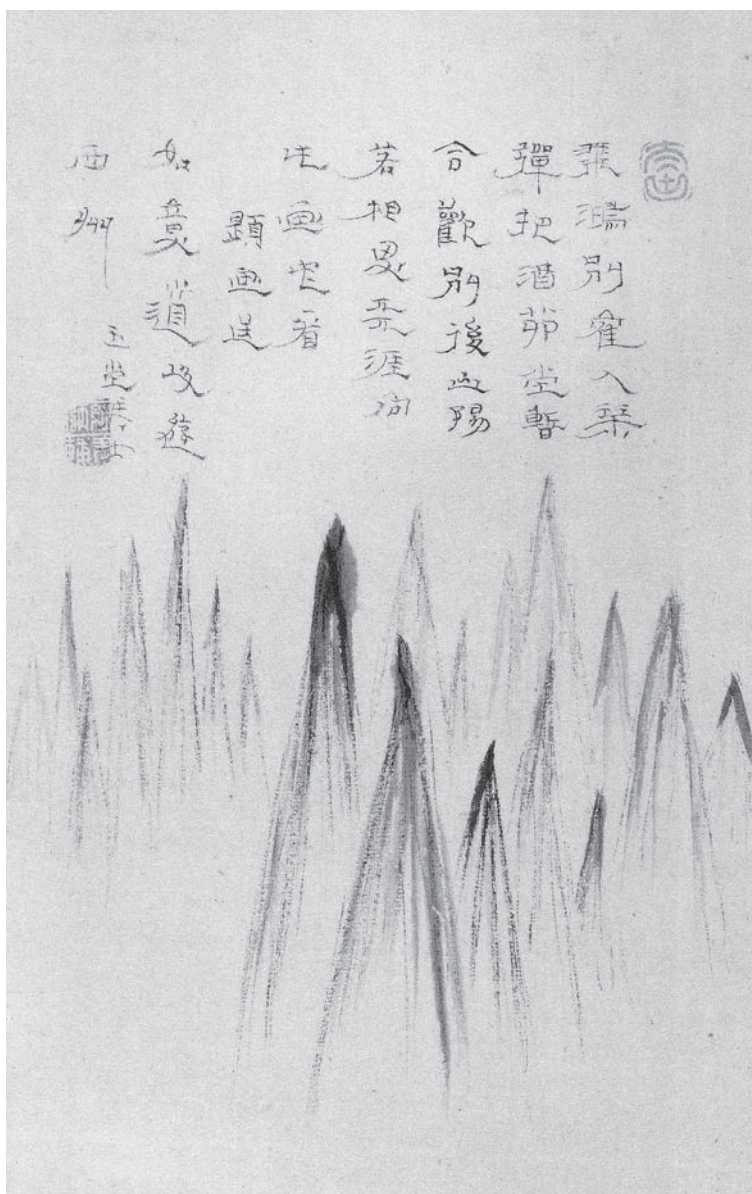


Figure 8